

# ANIMALES QUE MIRAN Y PASAN (LA AUTOBIOGRAFÍA COMO ZOO-GRAFÍA)<sup>1</sup>

Animals that look and pass (Autobiography as zoo-graphy)

Mónica B. Cragnolini

Universidad de Buenos Aires-CONICET

mcragnolini@gmail.com

*Para Yuri y Dmitri, que miraron y pasaron, in memoriam*

**Resumen:** Este trabajo se pregunta por qué el film dirigido por Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida*, puede ser pensado como un film sobre los animales. Los animales, en este film, miran y pasan. Se analizan los modos del pasaje animal desde el “corte de lo vivo”, la irrupción y los “envois” (fragmentos de texto escritos al modo de cartas o tarjetas postales dirigidos a un destinatario indefinido), para pensar un modo de hospitalidad con el animal (modo que lo “deja” pasar).

**Palabras clave:** **irrupción / envois / hospitalidad**

**Abstract:** This article inquires why the film directed by Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida*, can be considered a film about animals. The animals, in this film, look and pass. Animal modes of passing are analyzed from the “cutting of the living”, the *envois* (textual fragments written in the form of letters and post cards addressed to an undefined recipient) to irruption, in order to think a way of hospitality with the animal (that “leaves” it pass)

**Keywords:** **irruption / envois / hospitality**

En “Cartas sobre un ciego”, el texto de Derrida en *Tourner les mots. Au bord'un film*, el libro que hace par con el film dirigido por Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida*, la cuestión de los animales aparece una y otra vez, si bien no existe, en esta suerte de “diccionario” de la película, la entrada “Animal”. El diccionario comienza por un término posterior, “aveugle” (invidente), con lo cual, la cuestión del ciego cubre, desplaza y se adelanta al tema del animal. Y Derrida lo dice explícitamente: “Hubiera podido comenzar por EN

---

1. Este trabajo es una versión ampliada de mi conferencia en la *Jornada Derrida, 10 anos depois*, Rio de Janeiro, 12 y 13 de noviembre de 2014. Las Actas de dicha Jornada no han sido publicadas.

OTRA PARTE [AILLEURS], ARCHIVOS, AUTORA; ACTOR, ANIMALES (...) Pero me reservo el derecho de volver a esto en otras entradas”<sup>2</sup>.

Y entonces ¿por qué, si no hay una referencia a los animales explicitada en una de las entradas de este diccionario del film, podemos decir que el film y el texto están habitados por los animales? ¿Qué animales pasan por el texto y por el film? ¿Y por qué este simple pasar atravesaría las obras (el film, el libro) mostrando el carácter zoológico de la autobiografía?

### La irrupción, el corte y el envío

Derrida señala que para ver lo que ocurre, hay que tornarse ciego para los otros posibles. En este texto, trataré de ver y no ver qué acontece con el animal en el film, y también intentaré mostrar algunos “puntos ciegos” de la forma en que el pensamiento occidental ha considerado al animal. Me detendré, asimismo, en dos de los modos en que los animales aparecen en este film: la irrupción y la marca del corte de lo vivo. Y esos dos modos se dan en el contexto del envío: aparece un buzón de correos amarillo, y nos preguntamos qué deposita Derrida en ese buzón, qué envía, quién o qué es el destinatario. El film, dice Derrida, se alza como buzón de correos en una esquina y se cierra sobre el secreto que se le confía: la carta que el Actor deposita en él. Se necesita entonces un cartero, un *facteur*, que es también un *contrefacteur*, un falsificador.

En todo film, algo del orden de lo viviente está cortado, y genera, a partir del montaje, otra verdad y otra ficción. Akira Mizuta Lippit ha trabajado la cuestión de los animales en los films desde distintas perspectivas<sup>3</sup>, planteando, desde ideas de Nicolás Abraham y Marie Torok, una serie de problemáticas para interpretar dicho lugar, fundamentalmente desde la idea de muerte. Si pensamos en la fotografía, Roland Barthes indica como su carácter propio la ausencia de metáfora: el horror que provocan, por ejemplo, las fotos de cadáveres se deriva de que “son imágenes vivas de una cosa muerta”<sup>4</sup>. La fotografía, como señala André Bazin, es la culminación del deseo de querer preservar la muerte. El cine, hecho de cortes fotográficos, preserva la muerte en el modo de lo vivo o de lo animado, y es el lugar, para Lippit, de la “animetáfora”.

---

2. J. Derrida, “Cartas sobre un ciego. *Punctum Caecum*”, en J. Derrida- S. Faathy, *Rodar las palabras. Al borde de un filme*, trad. A. Tudela, Madrid, Arena, 2004, p.75.

3. A.M. Lippit, *Electric animal: toward a rhetoric of wildlife*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, especialmente cap. 6.

4. A. M.Lippit, *op. cit.*, p. 171.

Torok y Abraham plantean la idea de “antimetáfora” unida a la noción de incorporación: esta última permite la destrucción de lo representacional<sup>5</sup>, aludiendo a un modo “no representacional” para dar cuenta de las topografías de la pérdida, la ausencia y la muerte. Por ello Lippit considera que la “animetáfora”, la metáfora de lo vivo, es siempre de duelo, ya que lleva en sí su propia desaparición<sup>6</sup>. Y el cine es animetafórico, en la medida en que anima “maquinalmente”. El cine crea un espacio alucinatorio que genera una “topografía críptica” en la que convergen animal (lo que tiene vida) y tecnologías reproductivas, dando lugar, al parecer de Lippit, a un rizoma deleuziano<sup>7</sup>. La tecnología fílmica puede ser considerada un aparato masivo de duelo, que incorpora la muerte del animal que, según la filosofía, no podría morir. La cripta tecnológica preserva, así, la ausencia en un estado que no es ni de vida ni de muerte.

De alguna manera, el corte y el montaje remiten a este estar “ni vivo ni muerto” del animal, en la medida en que la fotografía preserva su muerte, y la temporalidad propia del cine le imprime “animación” (la animetáfora de Lippit) a esa muerte preservada. Pero como, según Heidegger y buena parte de la historia de la filosofía, el animal no muere, el ámbito creado es de carácter alucinatorio. Porque el hombre sí muere (y por ello es insustituible), pero el animal es rápidamente “sustituido” en su muerte por otro organismo<sup>8</sup>.

Lo viviente, dice Derrida, está cortado en el film<sup>9</sup>, pero lo viviente también “aparece” a partir del corte. El ciego irrumpe en el film cortando una secuencia: “Como el gato, como los peces, como Jean-Luc Nancy. Anacolutos, cambio de plano, discontinuidad que no deja tiempo”<sup>10</sup>. De allí que Derrida considere que la circuncisión es el “juego del film”, la metonimia de las metonimias<sup>11</sup>. El film se sostiene sobre efectos de corte, y los cortes, las cesuras, son

---

5. La incorporación es, en estos términos, el proceso fantasmático que desfigura la metáfora, transformándola de figura en carne.

6. Lippit señala, a partir de esto, que el animal melancólico de Heidegger puede ser pensado como sufriendo por no poder representarse la pérdida como tal. En términos heideggerianos, el animal, que no habla, solo podría incorporar la muerte innominada.

7. Lippit, *op. cit.*, p. 184.

8. Lippit ha trabajado esta problemática desde la leyenda de los films que indica que ningún animal fue dañado para rodar ese film, en “The Death of an Animal *Film Quarterly*, Vol. 56, No. 1, Autumn, 2002), pp. 9-22, University of California Press. Véase en este número de *Instantes y Azares* la versión ampliada de ese artículo.

9. Antonio Tudela Sancho, en “Jacques Derrida y los fantasmas del cinematógrafo”, *Revista de Filosofía*, v.45, Maracaibo, set. 2003, recuerda la distinción borgeana entre cine y teatro, que señala que en el cine vemos fotografías de disfrazados y creemos en ellos mientras dura la proyección (ni siquiera vemos al disfrazado, como en el teatro, sino solo su fotografía).

10. J. Derrida, “Cartas sobre un ciego. *Punctum Caecum*”, trad. cit., p. 69.

11. J. Derrida, *ibidem*, p. 72.

propicios y hospitalarios para lo imprevisible del acontecimiento. El otro (humano, animal) llega de modo imprevisible, en el corte, como el golpe de dados<sup>12</sup>. El film, entonces, es hospitalario con todos ellos.

La continua remisión a la idea de cortes y al buzón de correos toledano nos permiten pensar en una retención suspendida de un instante que da cuentas de una “economía de capitalización sin fondos”<sup>13</sup>. En esta economía, se cruzan la unicidad de lo irremplazable (lo que se da “una vez”) con la singularidad del acontecimiento. El “una vez” permitiría el duelo, sin embargo, la iteración (la repetición del film, la sucesión de las veces, lo que vuelve sobre sí) torna el duelo imposible.

Me referiré, entonces, a los distintos animales que atraviesan el film y a los modos en que lo hacen. Porque en verdad, no son pocos los animales que desde un borde, desde un margen, irrumpen en el film.

Los primeros animales que pasan por la película no se ven, sólo se escuchan, y son las gaviotas que se oyen graznar cuando Derrida habla del pasaje por el límite, y del afuera, que tenemos en el corazón, en el cuerpo. Se anuncia en el inicio, entonces, el irrumpir del animal no desde la imagen, sino desde el sonido, obligando a la escucha como ante el llamado del otro que dice “Ven”.

## **Bandadas y autobiografías**

Una bandada de gaviotas se eleva y dispersa cuando se habla de la escritura, y de la pérdida de identidad, del sitio de la biografía imposible.

Preguntándose por la posibilidad de decir “yo”, Derrida señala que somos movidos por el fantasma de un yo. En términos de la deconstrucción, y siguiendo las huellas nietzscheanas, el yo es lo que emerge como producto en el lenguaje, la instancia deíctica, el mero lugar de enunciación que, a lo largo de la filosofía moderna, se ha ido instaurando como lugar fundacional de la subjetividad. Frente al yo, al *Ich*, Nietzsche señalaba que quien piensa es el ello, *Es denkt*<sup>14</sup>. Tal vez por eso, al hacerse la pregunta por la comunidad de los ultrahombres, Nietzsche la plantea en términos de la bandada de pájaros: en las bandadas, el pájaro que ocupa el lugar central de guía, la

---

12. El poema “Coup de dés” de Mallarmé podría aludir en su título tanto a la idea de golpe como a la de corte. El golpe de dados es para Derrida tanto azar como regla (véase *La dissemination*, París, Seuil, 1972).

13. J. Derrida, “Cartas sobre un ciego. *Punctum Caecum*”, trad. cit., p. 72.

14. Remito, para este tema, a M. B. Cragnolini, “Ello piensa: la otra razón, la del cuerpo”, en J. C. Cosentino-C. Escars (comp.), *El problema económico. Yo-ello-super yo-síntoma*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2005, pp. 147-158.

punta de flecha de la bandada, diríamos, es siempre provisorio, y cambia de acuerdo a cuestiones que se relacionan con los vientos y el mejor modo de volar y trasladarse. El yo es sólo eso, una instancia de ordenamiento, una unidad de abreviación, diría Nietzsche, un déctico que terminamos por transformar en una instancia fundacional.

Cuando se escribe una autobiografía es necesario decir “yo” provisoriamente, para ordenar el relato, pero esa yoidad es fantasmática. Es como si el yo (el supuesto quién) velara o quisiera cubrir a lo que escribe cuando escribimos: el cuerpo, el *Leib* (el afuera que tenemos dentro, como señala Derrida, o, en términos de lo que vengo desarrollando, lo animal, la cripta, el qué).

La historia de la filosofía le ha quitado de manera sistemática la palabra al animal, pero ni siquiera se ha planteado la posibilidad de la “escritura animal”. En términos de lo que venimos indicando en torno a Nietzsche, quien piensa y escribe es el cuerpo, es decir, lo “animal” para la tradición humanista. Si el cuerpo es quien escribe cuando el yo se quiere enseñorear de la escritura, entonces el animal escribe<sup>15</sup>.

Derrida señala que ninguna sociedad, y tampoco la así llamada animal, puede ser pensada sin escritura: los animales dejan huellas, marcas territoriales<sup>16</sup> (o tal vez, diríamos ahora, siguiendo los nuevos estudios etológicos, comunicacionales). Desde esas huellas, hombre y animal comparten un modo de ser-con el otro<sup>17</sup>, aproximándose en la diferencia (y no enseñoreándose en el límite, como hace el animal humano). La huella nos “acomuna” en la distancia de la espectralidad (que somos, humanos y animales).

## **Peces, el tiempo y la mirada del otro**

En el acuario, con peces de diversos colores mirándolo a través del vidrio, Derrida se refiere a la posible impaciencia de los animales, observados en las peceras.

El animal que me mira es el tema con que se inicia *L'animal que donc je suis*<sup>18</sup> recordando el cartesiano “*Je pense donc je suis*”. Aquello que servía

---

15. He trabajado esta temática en “Del cuerpo-escritura. Nietzsche, su “yo” y sus escritos”, en *Moradas nietzscheanas. Del sí mismo, del otro y del entre*, Buenos Aires, La Cebra, 2006.

16. J. Derrida, *Points de suspension. Entretiens*, Choisis et présentés par E. Weber, Paris, Galilée, 1992, p. 90.

17. Me he referido a la cuestión de la huella en el viviente animal en M. B. Cragnolini, “Hospitalidad (con el) animal”, en *Escritura e imagen*, Vol. extra: *Herencias de Derrida 2011*, Universidad Complutense de Madrid, pp. 313-324.

18. J. Derrida, “L'animal que donc je suis (à suivre)”, en M.-L. Mallet (dir.), (dir.), *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1999, pp. 251-301, luego en *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

para diferenciar al hombre del animal, el pensamiento que puede colocar al animal en posición de objeto a ser mirado, está aquí confundido. *Je suis* (yo soy) y *je suis* (yo sigo, en relación al “à suivre” entre paréntesis, de la aclaración del título), se escriben igual y suenan parecidos, *soy y sigo*, soy el animal y sigo al animal. De allí la traducción al español como *El animal que luego estoy si(gui)endo*<sup>19</sup>. Como señala Derrida, en una de las versiones del relato de la creación, el animal fue creado primero, el hombre le siguió en el orden de lo creado. En términos de la evolución, también seguimos al animal, porque somos animal.

Ahora bien, a ese animal que seguimos se le ha negado palabra, escritura, pensamiento y también mirada. Porque el animal es el que ha estado siempre en posición de ser mirado, y mirado de manera incisiva: como objeto de estudio, como suministro de alimentación humana, como objeto de experimentación, como animal de espectáculo (en zoológicos, corridas de toros, peleas de animales, acuarios).

El planteamiento de la pregunta en torno a la mirada y la espera de los peces que hace Derrida ante el acuario trastoca las naturalizaciones humanas, demasiado humanas, en torno a la posición del que mira, el existente humano, que se cree con derecho a mirar de manera escrutadora a todo lo viviente (y por eso podríamos decir que el animal siempre ha estado “muerto” ante la vista del hombre, que lo coloca en el lugar de objeto disponible), y también las naturalizaciones referidas a la temporalidad y la espera. ¿Cómo es el tiempo de un animal? En las regularizaciones que planteamos para comprender ese tiempo (hablamos del nacimiento, de la preñez, de la edad adulta del animal) consideramos que el tiempo del animal es un tiempo sin tiempo, porque todo tiempo de todo animal nos parece el mismo tiempo. Derrida recuerda el vínculo amo-esclavo en el acuario: el amo puede “disponer” del tiempo del otro, por lo tanto, el tiempo de los animales no es sólo el “mismo” tiempo sino también el tiempo que no les pertenece. En el film, que da hospitalidad a los animales, el tiempo es un tiempo disjunto, de cortes que contaminan la supuesta mismidad del tiempo animal, y la posibilidad de apropiación de ese tiempo por parte del hombre.

Derrida señala que los peces están sometidos al tiempo del otro (el que los mira a través del vidrio), como él se halla sometido a la buena voluntad de las grabaciones. Pero a los que vemos el film, los peces nos miran como mira el fantasma, sin posibilidad de simetría alguna en un posible “devolver la mirada”.

---

19. 19. J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, trad. C. de Peretti y C. Rodríguez Marciel, Madrid, Trotta, 2008.

## **De gatos, marranos y secretos**

Un gato siamés camina por las calles de Toledo, y otro gato gris pasa por una ventana que se halla detrás de Derrida, cuando habla del marrano y del secreto.

Los gatos han atravesado buena parte de la historia del pensamiento y de la cultura occidentales desafiando ese lugar de límite humano-animal, siendo domesticados pero permaneciendo, en parte, ajenos a la domesticación. Cuando Víctor Hugo señala que Dios hizo al gato para darle al hombre el placer de acariciar un tigre, está testimoniando este carácter de lo *unheimlich* en la misma domesticidad: “hechos” a los modos de la casa, “educados” para ser parte de ella, los gatos permanecen siempre, y al mismo tiempo, extraños y salvajes<sup>20</sup>. Ellos hacen evidente la paradoja de la domesticidad, del querer transformar un modo de ser otro a lo propio, y de la percepción del constante fracaso de ese intento. Los gatos patentizan en la vida familiar y cotidiana (es decir, en la vida de lo mismo y de lo propio), la expropiación de todo intento apropiativo sobre la vida del viviente animal, desquician, en parte, la lógica de la soberanía sobre lo viviente, que se funda en la idea de sumisión de todo lo vivo a lo humano, desde esa paradoja de la “sumisión insumisa” que parecieran testimoniar. Tal vez por ello, de todos los animales “domésticos”, el gato haya sido el constante objeto de la crueldad “permitida” en nombre de creencias que la justificaban<sup>21</sup>.

Estos gatos que atraviesan el film, fantasmas que asedian la domesticidad, irrumpen cuando se habla del secreto. En *Salvo el nombre*<sup>22</sup>, Derrida señala que el secreto más reservado, más refinado, es siempre del orden de la *Gelassenheit*, del abandono, del dejar al otro. Respetar al otro implica no querer hacerlo parte de lo propio, poder abandonar todo intento de posesión, por eso el otro es secreto porque es otro (es decir, lo que no puede ser poseído).

La cuestión del marrano, el tema del que habla el Actor cuando los gatos pasan, hace patente el carácter del secreto que cuida del secreto. Comentando una fotografía de Brenner<sup>23</sup>, “Encendido de las velas del *shab-*

---

20. Me estoy refiriendo, por supuesto, no a un “modo de ser” (esencial) del gato, sino a las formas en que los gatos han sido considerados en la literatura, la filosofía, las artes, etc.

21. Los gatos han sido asociados en diferentes épocas de la historia a lo demoníaco, a la magia, etc., lo que “justificó” grandes matanzas de gatos en diversos momentos de la historia. Un ejemplo reciente de esta crueldad con gatos se halla en el video subido a Facebook por Andrew Robinson, de New York, en mayo de 2014. El hombre atrae al animal hacia sí, lo acaricia, y luego le da una patada brutal que lo expulsa a más de diez metros. Véase en <http://www.seamosmasanimales.com/2014/05/liberan-maltratador-que-brutalmente-pateo-un-gato-y-luego-subio-el-video-a-facebook.html> (acceso mayo 2014).

22. J. Derrida, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993, p. 100.

23. En F. Brenner, *Diaspora: terres natales de l'exil*, Paris, Editions de la Martinière, 2003.

*bat* a escondidas”, Derrida indica que la fotografía enfoca el “saber callarse” del hombre y la mujer que, encendiendo las velas al inicio del *shabbat*, velan en secreto la llama de su secreto.

Derrida se ha denominado a sí mismo como “el último de los marranos”<sup>24</sup>, aludiendo a su condición judía y a la relevancia que adquiere la noción de secreto en su filosofía. En otro lugar he indicado que el animal es el más secreto de los vivientes, por su carácter de extrañeza para el humano, que intenta siempre llevarlo a los carriles de lo propio. En ese sentido, señalaba que el animal es la “cripta”<sup>25</sup> de la cultura occidental, en la medida en que nuestra cultura es posible a partir de su sacrificio (buena parte de los “modos humanos” suponen usufructo y sacrificios de animales). Pero, al mismo tiempo, el animal en la cultura es “velado” en su carácter de animal. Carol Adams ha desarrollado este aspecto de “velamiento” del sacrificio animal que constituye la cultura, al analizar los modos en que el cadáver animal se transforma en otra cosa (carne o cualquier otro nombre más sofisticado) en el plato del carnívoro. Tal como ella lo explica en la noción de estructura de referente ausente<sup>26</sup>, los animales deben desaparecer en el plato y convertirse en “comida”: sin ellos no habría carne, pero ellos deben ser ocultados en tanto animales para ser comidos.

Y aquí debo indicar una doble problemática, una ambivalencia en esa figura del animal como cripta de la cultura. Por un lado, el hombre constituye el ámbito de lo cultural por oposición a la naturaleza y lo animal, y es por eso que indico que lo “encriptado” en la cultura es el animal, pero, por otro lado, el modo de ser de lo humano se constituye también a partir de la idea de ver, saber, poder y tener (poseer) a ese modo de ser encriptado (los términos *voir*, *savoir*, *pouvoir* y *avoir* con los que Derrida, al comienzo de *La bête et le souverain* caracteriza el modo de ser del hombre frente al animal). Pero el animal, en tanto cripta, condena al fracaso una y otra vez el intento “desencriptador” (y fagocitador) del viviente humano, patentizando, entonces, su carácter de secreto. Por ello los animales del film irrumpen: creemos que podemos determinar sus formas de vida (organizar sus tiempos, sus espacios

---

24. A. Bielik-Robson, *Jewish Cryptotheologies of Late Modernity: Philosophical Marranos*, Oxon, New York, Routledge, 2014, p. 17, señala que Derrida es el verdadero marrano, porque performativiza el marranismo hablando poco de él, pero su marranismo termina siendo un secreto de Polichinella, el secreto que todos saben pero que no comparten.

25. Véase M. B. Cragnolini, “Los más extraños de los extranjeros, los animales”, en *Actual Marx Intervenciones*, Nro 12, 2012, pp 135-149, Sgo de Chile.

26. Véase C. Adams, “Ecofeminism and the Eating of Animals”, *Hypathia*, N° 6, primavera de 1991, pp 134-137, y *The Sexual Politics of Meat. A Feminist Vegetarian Critical Theory*, USA, The Continuum International Publishing Group Ltd, 2010.



y sus energías en los modos del “tratamiento animal”) y estos animales, como el fantasma, aparecen cuando quieren y se van sin nuestro permiso.

## **Palomas y reconciliación**

Junto con las palomas que atraviesan el film, se presentan escenas de la juventud, y luego Derrida habla, en su seminario en París, sobre la reconciliación. Solo un ser vivo, dice en su clase, que ha recibido una herida, una incisión, un golpe, una lastimadura, y que tiene una cicatriz, un recuerdo, puede plantearse el tema de la reconciliación. No podemos dejar de pensar ante esto en los animales, los más heridos, lastimados, golpeados, los que llevan en su carne el recuerdo constante del lugar de sumisión en que los ha colocado el modo de ser hombre soberano. Y en este recuerdo caben, por supuesto, también todos los hombres, mujeres y niños que son lastimados, humillados, cercenados, golpeados, por ser considerados “como animales”<sup>27</sup>.

Nietzsche decía (a través de la figura del concienzudo del espíritu de la cuarta parte del *Zarathustra*) que la ciencia saja la vida. La ciencia (como las otras formas del ideal ascético) son para Nietzsche modos de herir la vida gozando de ese sufrimiento. El modo de ser humano soberano se vincula con lo viviente animal en esos términos, y si hay una forma de ser de lo viviente plagada de cicatrices es la del animal (y la del hombre considerado “animal”). ¿Podrán perdonarnos alguna vez los animales, podrán reconciliarse con ese otro modo de lo viviente que consideró que su lugar “natural” era estar por encima de ellos utilizándolos, torturándolos, experimentando en su carne viva?

## **Hospitalidad: ovejas y cabras en el desierto.**

Refiriéndose en el film al perdón y la hospitalidad, Derrida señala el carácter imposible de estas nociones (en el ámbito de la justicia) y hace mención a la aporía que supone toda decisión que no se rige por una norma fijada de antemano. Por ello, la decisión se realiza en el desierto absoluto, y las grandes figuras de la hospitalidad son los viajeros nómades que reciben, en sus tiendas, al que atraviesa el desierto. Y es en el marco del desierto y la cuestión de

---

27. Cuando releo este texto, aparecen estadísticas en Argentina del Observatorio de Femicidios, que indican que durante el año 2014 treinta y seis jóvenes niñas entre 15 y 21 años fueron violadas, asesinadas, estranguladas por la violencia machista (una niña cada 10 horas). Los asesinatos de estas jóvenes, suelen desecharlas en bolsas de residuos, en contenedores o en las rutas, patentizando la atribución de señorío masculino sobre la vida del otro al que se trata “como un animal”, y al que se utiliza con atribución de propiedad. Fuente de la estadística: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-268287-2015-03-17.html>, acceso 17 de marzo de 2015.

la hospitalidad que pasan por el film las ovejas y las cabras. Ovejas y cabras que están siempre juntas, en manadas, como las muchas voces que nos habitan, y a las que se menciona en el film cuando se habla, en España, del lugar en donde se desarrolla *Bodas de sangre*. ¿Qué pasa cuando reprimimos algunas de las voces que hablan en nosotros, cuando nos tornamos monológicos?

De algún modo, la voz sin voz en nosotros es la del animal, las muchas voces animales que nos habitan y que no pueden erigirse en un quién enunciador (como el yo mayestático y soberano del sujeto que creemos ser cuando enunciamos algo). Esa manada en nosotros es un qué (no individualizado, no personalizado)<sup>28</sup>.

Derrida señala que la democracia debe dejar que en cada uno se liberen las múltiples voces. La voz que no habla, la del animal, también debe liberarse para vehiculizar desde nuestro quién enunciador la posibilidad de políticas de la animalidad que eviten el sufrimiento innecesario en nuestro vínculo con los animales.

De este modo, así como pensamos una hospitalidad incondicional, que no puede sino considerar a todo otro (y el más otro de los otros es el animal), también es necesario considerar, en el ámbito del derecho, la necesidad de convertirse en voz de esas otras voces que claman por una vida sin tanto sufrimiento<sup>29</sup>.

### **Por qué una autobiografía es zoografía**

Y ¿qué tienen que ver todos estos animales que pasan por el film con la autobiografía del Actor que hace de sí mismo, Derrida? Los animales pasan al costado, por detrás del Actor, y no hay escenas en las que él “toque” o acaricie animales<sup>30</sup>, sin embargo, Marguerite y Jacques Derrida muestran las tumbas de sus gatos en el jardín. El animal que no muere, para la tradición de la mismidad, tiene su tumba, es recordado en un lugar humano, evidenciando que la muerte del animal nos “toca” cotidianamente, más allá de la

---

28. Me he referido al tránsito del “quién” al “qué” en “Ecce animot o del quién al qué. Tránsitos derridianos hacia la comunidad de los vivientes”, en M. B. Cragnolini (comp.), *Entre Nietzsche y Derrida: vida, sobrevida, muerte*, Lanús, La Cebra, 2013, pp. 357-378.

29. He desarrollado esta doble temática de la hospitalidad incondicionada y de las políticas de la animalidad que deben dar cuenta de una hospitalidad condicionada con el animal en M. B. Cragnolini, “Hospitalidad (con el) animal”, *Escritura e imagen, Vol. extra: Herencias de Derrida* Universidad Complutense de Madrid (2011): 313-324, [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ESIM.2011.37741](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESIM.2011.37741), y en M. B. Cragnolini, “Políticas de la animalidad”, *Pensamiento de los confines*, número 27, verano-otoño 2011, pp. 109-116, Buenos Aires, Guadalquivir.

30. Recalco la idea de “tocar” ya que Derrida indica que al mismo tiempo que grababa las escenas de este film estaba escribiendo *Le toucher*.

muerte que queremos ocultar (a la que aludimos al hablar de Carol Adams y la estructura del “referente ausente”).

Tal vez ese momento, en que se muestran las tumbas de los gatos, hace patente de manera casi paradigmática que el film es un trabajo de duelo. En una entrevista en torno al cine y sus fantasmas<sup>31</sup>, Derrida indica que la experiencia cinematográfica está íntimamente vinculada con el psicoanálisis, en la medida en que supone un estar con los espectros. El cine puede poner en la pantalla fantasmas pero, por sobre todo, es una actividad que opera fantasmáticamente, trayendo a la imagen esos muertos (de la fotografía) de los que hablamos más arriba. Del film de Safaa Fathy, Derrida señala que “Es un film sobre el duelo (la muerte de los gatos, la muerte de mi madre), y es un film que hace duelo por sí mismo”<sup>32</sup>. En este film, un gato siamés espectral, casi hermano del muerto, atraviesa la escena, y también el espectro de la madre de Derrida hace su aparición, pero, al mismo tiempo, se realiza en el film ese “duelo magnífico” que todo film propone. La espectralidad es en la deconstrucción motivo icónico y motivo discursivo, y a la vez, una cuestión política, como se evidencia en *Espectros de Marx*.

La espectralidad (y el asumirla como modo de ser que somos, en tanto siempre supervivientes, en tanto siempre viviendo entre la vida y la muerte) permite deconstruir la idea del yo soberano, que se asienta sobre la metafísica de la presencia y la posibilidad de dominio que la presencia (la voz, el mando) supone. Hacer una autobiografía redoblando, mediante el cine y su espectralidad, el carácter espectral de la existencia, es relatar una zoografía.

La autobiografía es zoografía porque pone en jaque la idea del yo, nos desplaza del quién soberano que quiere hablar y hablar de sí, para colocarnos de frente al qué (que somos). Por ello, toda autobiografía es zoografía, ya que desplaza los límites entre lo humano y lo animal, evidenciando la ilusión narcisista del que quiere hablar de sí diciendo “yo”, cuando su yo es producto del lenguaje, y no productor.

Y esta autobiografía fílmica, a diferencia de la “otra” autobiografía (*Circonfesión*) hace tal vez más evidente el principio de ruina que opera en la yoidad y en el *autós*, porque opera desde la imagen espectral, desde el corte de lo vivo, y desde los envíos.

El texto *Tourner les mots*, que carece de la entrada “animal”, finaliza, en la parte del diccionario derridiano, por el término “Zoo”, señalando que habría que preguntarse si el film se parece a un zoografema, una pintura en

---

31. J. Derrida, “Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec A. de Baecque et T. Jousse”, en *Penser à ne pas voir. Ecrits sur les arts du visible 1979-2004*, Textes réunis et édités par G. Michaud, J. Masó et J. Bassas, Ljubljana, Editions de la différence, 2014, pp. 315-335.

32. J. Derrida, “Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec A. de Baecque et T. Jousse”, en *op.cit.*, p. 332.

la que un Actor representa a un Viviente (él mismo), y que habla continuamente de la muerte<sup>33</sup>. O bien, agrega Derrida, lo podemos pensar como un zoológico, teniendo en cuenta el animal que lo habita:

¿Habita allí, en un propio-hogar-ajeno, como gusta decir el Actor, huésped o rehén, animal doméstico (el gato) o animal cautivo (el pez del acuario)? ¿Habita allí la vida (*zoé*) en la muerte, ya que se agacha sobre la tumba de dos gatos y que el espectro de uno de ellos, Lucrecio, o su sosías, parece regresar para rondar una calle de Toledo? ¿Documental animal? ¿Archivo de lo viviente en cuanto tal, en su movimiento en estado puro? <sup>34</sup>

O bien ¿no será -dice Derrida-, que en todo este film habla un Actor que es un filósofo que siempre se ha planteado la cuestión del animal? ¿No será que el film en sus primeras imágenes debía remitir a un coloquio dedicado a su pensamiento, y llamado “El animal autobiográfico”, en Cerisy-La-salle? ¿No es allí donde su conferencia cruzó *zoé* y *bios* en la escritura de un texto en la que está “desnudo ante un gato y como en la película no sabe ya donde meterse”? Se trató entonces, en el film, de ese animal autobiográfico que es Derrida, animal autoheterobiográfico que somos en tanto vivientes, y que somos en tanto habitados por los animales, que se pasean por los bordes de nuestro modo de ser humano como los animales del film, balando, graznando. Es lo que indica de algún modo Nancy cuando señala, desde el film, la importancia del injerto, de la ley de lo heterogéneo, que ya en *La voz y el fenómeno* mostraba cómo en el origen de lo mismo estaba lo otro, lo *heterós*. Hablando del supuesto *autós*, de su infancia, de su condición de marrano, de sus clases, de sus libros y papeles en su “sublime”, de su madre agonizante, de sus gatos ya muertos, se patentiza la paradoja del *heterós* que habita ese *autós*: el animal. En otro film, *Ghost Dance*, Derrida señala que toda la actual tecnología de las imágenes no hace sino acrecentar el poder de los espectros. En el film que estamos comentando, ese poder espectral se hace más espectral, si cabe la expresión, en los animales que lo habitan. Porque si bien vemos animales vivos y las tumbas de animales muertos, ninguno de ellos está, en términos de lo antes indicado en relación a Lippit, ni certeramente vivo ni certeramente muerto. Como, se objetará, no lo está nada del ámbito de lo viviente.

Pero en el caso de los animales se exagera ese carácter en la medida en que la fotografía preserva la muerte que la filosofía no les concede, se preserva entonces su ausencia de morir “animándolos” tecnológicamente,

---

33. J. Derrida “Cartas sobre un ciego...” en *op. cit.*, p.113.

34. *Ibidem*, p. 114.

mediante la iteración técnica. Vuelven a ser, en otra imagen de la historia de la “guerra santa” contra el animal<sup>35</sup>, la de la *bête-machine* que ubicó, en los inicios de la filosofía moderna, al animal en el mismo lugar que la máquina.

Un film recupera ese lugar de la *bête-machine* en una suerte de prótesis monstruosa entre la tecnología, la máquina, y lo vivo, que debe ser desmembrado, cortado, viviseccionado, como lo ha sido el animal desde los inicios de la historia de la cultura. Paradójicamente, en un film se “da” vida mediante iteración y reproducción de algo vivo que previamente se ha matado (en la fotografía). Por ello todo el film, dice Derrida, es sobre el animal, el que soy y el que sigo. Y lo sigo porque el animal que habita el film “llega” como “envío”.

## **Envíos animales**

Señalaba al inicio que la cuestión de los animales atraviesa el film al modo de envíos. Cuando Derrida prologa la primera parte de *La tarjeta postal*, titulada, precisamente, “Envois”, señala que toda esa parte del libro puede ser leída como “los restos de una correspondencia recientemente destruida”<sup>36</sup>. Las cartas son un modo del apóstrofe, que interrumpe el discurso vivo dirigiéndose (supuestamente) a alguien, pero la palabra también comprende el desvío. En ese texto, los envíos responden a un número, 52, cuyo criptograma Derrida dice haber olvidado. Borrado el destinatario-destinataria del envío, borrada (u olvidada) la regla de composición, ya no se sabe quién escribe, a quién, y para qué. Toda esa sensación de desconcierto ante el para quién, el quién y para qué, no se alivia con la declaración del firmante, “yo, Jacques Derrida”, firmo estos envíos, “con mi nombre propio”.

Estas misivas quieren escribir lo no escrito antes pero lo hacen a través de tarjetas postales, como evidenciando que lo no dicho no es del orden del contenido y la acumulación (algún día podré decirte todo lo que no te he dicho nunca) sino del orden de lo no acumulable ni conservable, de la huella, de la marca que se borra. El envío hace patente el carácter de la “cartepostalisation” de toda escritura: ni pública ni privada, como la tarjeta postal, expuesta a la mirada y la lectura de todos, y sin embargo, secreta.

En uno de los envíos del 5 de junio de 1977 Derrida señala que prefiere las cien tarjetas postales en el mismo sobre antes que la “carta verdadera”, y que

---

35. Me refiero al tema de la “guerra santa” en M. B. Cragnolini, “La ciencia jovial: un ejercicio del derroche frente a la “guerra santa” contra el animal”, en *Nómadas, Revista de la Universidad Central*, Bogotá, Colombia, Nro. 37, octubre 2012, pp. 146-155.

36. J. Derrida, *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, trad. H. Silva y T. Segovia, México, Siglo XXI, 2001, p. 13.

además en la tarjeta no se sabe cuál es el anverso o el reverso, si importa más la imagen o el texto. Y el 6 de junio indica “te escribo cartas de viajante de comercio esperando que oigas la risa y el canto –los únicos (¿los únicos qué?) que no se envían, ni las lágrimas. Sólo me interesa en el fondo lo que no se expide, no se despacha de ninguna manera”<sup>37</sup>. Y ese día otro envío indica también que nunca se contestan las cartas que se envían los supuestos destinatario y autor, con lo cual podríamos decir que todos los envíos son como mensajes de naufragio en una botella, pero dirigidos a nadie, en el ámbito de la espera sin espera, que nunca espera encontrar un destino para un mensaje que, por otra parte, no es ningún mensaje.

Los animales nos son dados en el film de esta manera, como envíos, sin “nada para decirnos” acerca de ellos, simplemente apareciendo por los márgenes, como extraños que son, sin “contenidos” como para formular una filosofía edificante o una ética en torno a ellos. Pasan por el film, como las tarjetas postales.

Las tarjetas son “Cartas por pedacitos, rotas de antemano, recortadas, vueltas a cortar y cotejar” (6 de junio) como los modos en que aparecen los animales en el film, en ese corte de lo vivo antes indicado. Los animales, entonces, están “tarjetapostalizados”.

Están en el film, también, a modo de criptas, permanecen secretos, y rondan y asedian como espectros, desde su desaparición, tanto el film como el libro. Y rondan y rodean también todos los libros de Derrida. Como él mismo señala, a medida que sus textos se iban haciendo más autobiográficos, los animales, con o sin figura, se multiplicaban y le saltaban a la cara<sup>38</sup>. En esta autobiografía, los animales pasan y se los deja pasar. “Dejar el paso al otro, a todo otro, es la hospitalidad”<sup>39</sup>. Por eso decía al comienzo que este film, no hablando directamente de animales, es hospitalario con ellos y nos los entrega, a modo de envíos, para darnos qué pensar.

Como se señala al inicio del film, con el pasaje del ciego, toda política tiene un punto ciego, y todo depende del modo en que se organiza el campo “de lo que queda en el ámbito de lo ciego”. El derecho de los últimos tiempos ha avanzado de manera notable en la dirección del respeto a las diferencias sexuales, étnicas, religiosas, sin embargo, no se ha abierto de manera activa a los “derechos de los vivientes” (por más que exista una Declaración universal de los derechos del animal). Creo que el punto ciego en la problemática de las políticas de la animalidad se encuentra en esa trabazón entre la

---

37. J. Derrida, *La tarjeta postal*, trad. cit., p. 23.

38. J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, trad. cit., p. 52.

39. J. Derrida, *Sauf le nom*, ed. cit., p. 102.

noción de sujeto y la noción de propiedad, que hace del animal la “natural” propiedad del hombre. Desde este punto de vista, considero que sería necesario retomar el carácter críptico del animal, para hacer patente que no puede ser “apropiado” como un objeto, que debe entonces ser respetado como secreto pero que, al mismo tiempo, el respeto del secreto no es el velamiento de su condición de animal, de viviente animal (como lo indicaba Adams con la idea de referente ausente).

El punto ciego de la política actual con respecto a los animales surge de la naturalización del carácter sacrificial del animal<sup>40</sup>, la posibilidad de transformación del derecho puesto a temblar (solicitado) por la justicia incondicional con todo otro ha de implicar la puesta en crisis de los modos propietarios de vinculación del existente humano con todo lo viviente. Esta puesta en crisis tal vez permita entender que a los animales que pasan y miran, hay que “dejarlos” pasar.

---

40. Y del humano al que se considera “animal” en la trata y explotación de personas.

